etc.), dependiendo también de su ubicación en el interior del encuadre, como hemos comentado más arriba.
-El tratamiento superficial de los objetos visuales, su apariencia texturada frente a un acabado pulido, también es determinante en el mayor peso de un elemento visual en el encuadre.

LEY DE TERCIOS

La mayor o menor importancia del centro de interés de un objeto visual en el interior del encuadre está íntimamente ligada al peso que tenga en la composición, en relación con otros elementos visuales. Si dicho centro de interés coincide con el centro geométrico de la imagen, su peso será menor que si está ubicado en zonas más alejadas.
Como afirman Villafañe y Arnheim, el centro geométrico o foco de atención es una zona débil en términos de atracción visual. Por otra parte, si dicho elemento visual está escorado excesivamente hacia los bordes o límites del encuadre, esto puede crear fuertes desequilibrios en la imagen. La fuerza visual de un elemento plástico será más intensa cuando esté situado en alguno de los puntos de intersección de las llamadas líneas de tercios. Es precisamente este principio el que viene expresado por la conocida ley de tercios. En realidad, la formulación de la ley de tercios está directamente relacionada con la teoría de la sección áurea o número de oro, que encierra cierta complejidad en su cálculo exacto. De manera general, ciertamente un poco más imprecisa, diremos que la obtención de estas líneas de tercios se consigue al dividir la imagen en tres partes iguales en horizontal y en vertical, tomando como referencia los límtes horizontal y vertical del propio marco de la fotografía.
Los puntos de intersección de estas líneas horizontales y verticales son cuatro: cuando los objetos o elementos visuales coinciden con estos 4 puntos, el objeto adquiere una mayor fuerza y peso visual. A la hora de situar en el encuadre la línea del horizonte, por ejemplo en una fotografía de paisaje, generalmente suele coincidir con alguna de los dos líneas de tercios de la composición, lo que puede comprobarse en un gran número de fotografías. La mayoría de fotógrafos ignoran la existencia de este principio compositivo, cuya aplicación viene condicionada, sin duda, por la influencia de la tradición representacional occidental.

ORDEN ICÓNICO

Los conceptos de equilibrio y de orden icónico vienen determinados, asímismo, por el peso del modelo de representación occidental que se inicia en el Renacimiento, con la aparición de la *perspectiva artificialis*. Equilibrio y orden son dos conceptos que van de la mano, como nos recuerda Gombrich[9], y cuentan con una larga tradición en la historia de la cultura occidental, determinando poderosamente la mirada del espectador.
El concepto de orden icónico es un parámetro que afecta a los elementos morfológicos y compositivos. Como afirma Villafañe, el orden visual “se manifiesta a través de las estructuras icónicas y la articulación de éstas”. En efecto, se trata de un concepto nuclear “sobre el que se basa la composición de la imagen” (Villafañe, 1987, pp. 165-166).
El profesor Villafañe distingue, de forma acertada, la existencia de dos tipos básicos de equilibrio compositivo (Villafañe, 1987, p. 181):
-Por un lado, el equilibrio estático, caracterizado por la utilización de 3 técnicas: la simetría, la repetición de elementos o series de elementos visuales y la modulación del espacio en unidades regulares. Estas dos últimas técnicas estarían muy relacionadas con el ritmo compositivo, como concepto estructural.
-Por otro, siguiendo la terminología de Arnheim, el equilibrio dinámico, cuyo resultado es la permanencia e invariabilidad de la composición, basada en: el modo en que está jerarquizado el espacio plástico, la diversidad de elementos y relaciones de naturaleza plástica, y el contraste lumínico y cromático.
Dondis (1976, pp. 130-147) enumera una serie de situaciones compositivas que oscilan entre aplicaciones extremas en el campo del diseño, que podría extenderse sin dificultad al campo de la fotografía:
-Equilibrio-Inestabilidad. La fractura del equilibrio puede dar lugar a la aparición de composiciones provocadoras e inquietantes para el espectador.
-Simetría-Asimetría. La simetría se define como equilibrio axial. La ruptura de la simetría ofrece un elenco muy variado de posibilidades.
-Regularidad-Irregularidad. Una composición basada en la regularidad se sirve de la utilización de una uniformidad de elementos.
-Simplicidad-Complejidad. El orden icónico se basa en la simplicidad compositiva, con una utilización de

[9] GOMBRICH, Ersnt H. (1980): *El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili.

elementos simples.
-Unidad-Fragmentación. Una composición basada en la unidad propone la percepción de los elementos empleados como totalidad.
-Economía-Profusión. La economía compositiva se sirve de un número limitado de elementos.
-Reticencia-Exageración. La reticencia se basa una propuesta compositiva en la que con el mínimo material visual se consigue una respuesta máxima del espectador.
-Predictibilidad-Espontaneidad. La predictibilidad compositiva se refiere a la facilidad del receptor para prever, casi instantáneamente cómo será el mensaje visual.
-Actividad-Pasividad. La actividad consiste en la representación de movimiento y dinamismo.
-Sutileza-Audacia. Una composición basada en la sutileza huye de la obviedad y persigue la delicaleza y refinamiento de los materiales plásticos empleados.
-Neutralidad-Acento. Una composición neutral persigue vencer la resistencia del observador, con la utilización de elementos plásticos muy simples.
-Transparencia-Opacidad. Se trata de composiciones en las que el observador puede percibir sin dificultad elementos visuales que permanecen ocultos en el fondo perceptivo, semi-ocultos por otros ubicados en el primer término o plano de la imagen.
-Coherencia-Variación. La coherencia compositiva se basa en la compatibilidad formal de los elementos plásticos empleados en la composición.
-Realismo-Distorsión. Este par define el grado de distorsión del motivo fotográfico.
-Planitud-Profundidad. Se basa en la ausencia o utilización de la composición en perspectiva.
-Singularidad-Yuxtaposición. Cuando la composición se basa en la utilización de un tema aislado.
-Secuencialidad-Aleatoriedad. Una composición secuencial se apoya en la utilización de una serie de elementos visuales dispuestos según un esquema rítmico.
-Agudeza-Difusividad. La agudeza está vinculada a la claridad de la expresión visual, lo que facilita la interpretación del mensaje visual.
El conjunto de pares de conceptos que acabamos de relacionar tiene por objeto ofrecer un amplio listado de situaciones compositivas que podemos hallar en una composición fotográfica, si bien es posible encontrar otras no recogidas en este pequeño catálogo. En el análisis de una fotografía, emplearemos sólo algunos de estos conceptos.
La serie de situaciones examinadas corresponden a manifestaciones del orden visual, cuyo valor es, por tanto, estructural. En nuestra opinión, el orden visual y la identificación de estructuras compositivas son conceptos que se relacionan dialécticamente, que se interrelacionan, por lo que pensamos que no puede establecerse una relación jerárquica entre ambos. Al mismo tiempo, la identificación del orden visual y de estructuras está cargada de significación, que no puede desligarse del análisis de la composición.
Conviene destacar que buen número de estas situaciones compositivas contienen una carga enunciativa que podría calificarse como “modelizante” o “aspectualizadora”, es decir, constituyen marcas textuales y calificadores que habrán de ser tratados, de forma monográfica, en el último nivel del análisis, el nivel enunciativo, en el que centraremos nuestra atención sobre cómo se articula el punto de vista, auténtico “motor” de la construcción representacional, como proponemos.

RECORRIDO VISUAL

Mediante el recorrido visual establecemos una serie de relaciones entre los elementos plásticos de la composición. El orden en la lectura de los elementos visuales viene determinado por la propia organización interna de la composición, que define una serie de direcciones visuales. El profesor Villafañe (pp. 187-190) establece una clasificación de los tipos de direcciones visuales:
-por un lado, las direcciones de escena, internas a la composición, estarían creadas por la organización de los elementos plásticos presentes en el interior del encuadre que, a su vez, pueden estar representadas gráficamente (mediante elementos gráficos como la representación del movimiento, la presencia de brazos o dedos que señalan direcciones concretas o la presencia de formas y objetos puntiformes) o inducidas por las miradas de los personajes presentes en el encuadre.
-por otro lado, las direcciones de lectura, en ocasiones, vienen determinadas por la existencia de los vectores direccionales presentes en la propia composición. También en este caso podemos sentir el peso de la tradición cultural occidental, en la que la lectura se realiza de izquierda a derecha y de arriba abajo.
Con frecuencia, el recorrido visual puede hacerse de varias formas en la lectura de una fotografía, cuando nos hallamos ante imágenes de compleja factura o deliberadamente *abiertas*, como ocurre con las prácticas artísticas.

ESTATICIDAD / DINAMICIDAD

La inclusión de un apartado dedicado al examen de la estaticidad / dinamicidad de la composición resulta

redundante, a estas alturas del análisis, ya que se trata de dos conceptos que han debido ser tratados en otros apartados, al hablar del ritmo, la tensión, la proporción, la distribución de pesos o el orden icónico. Sin embargo, pensamos que es conveniente realizar una valoración global en términos de si una composición es estática o, por el contrario, es más bien dinámica, ya que se trata de unos conceptos fundamentales a la hora de analizar el tiempo de la representación que examinaremos con detenimiento en este mismo nivel del análisis. Este apartado nos permitirá realizar, en definitiva, un balance global en la valoración de la presencia de la estaticidad / dinamicidad de la composición, al relacionar distintos aspectos ya tratados. Si el tema ha sido abordado extensamente en otros apartados más arriba, se entiende que no será necesario reiterar lo expuesto anteriormente.

POSE

En algunos géneros fotográficos como en el retrato, la pose del modelo o sujeto fotográfico es un elemento de capital importancia. Aquí se trata de describir cómo está posando el sujeto, si nos hallamos ante una fotografía que pretende captar la espontaneidad de un gesto o una mirada determinada, o si el modelo está posando conscientemente. La valoración de su actitud y el examen de los calificadores serán tratados en el nivel enunciativo del análisis.

En ocasiones, el sujeto u objeto fotográfico es mostrado en una posición forzada, llamada también escorzo que, para algunos autores como Arnheim (1979), puede ser interpretado, en tanto que elemento dinámico, como una plasmación del poder aplastante de la muerte, la resistencia a la destrucción o el proceso de crecimiento de la vida.

La utilización de un escorzo supone la fractura de la constancia perceptiva, lo que introduce una ambigüedad estructural semántica en la composición, dando lugar a una multiplicidad de lecturas.

OTROS

Este espacio queda reservado para la inclusión de otros conceptos que pudieran estar relacionados con el nivel compositivo del análisis de la fotografía. Queda abierto *ad libitum* del analista o estudioso de la imagen.

COMENTARIOS

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio del sistema sintáctico o compositivo de la imagen, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes.

ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

La representación del espacio es una modelización de lo real. En el caso de la fotografía, debemos ser conscientes que la imagen obtenida siempre es resultado de una operación de recorte del continuum espacial, una selección que, consciente o inconscientemente, siempre responde a los intereses del fotógrafo. Es en el espacio de la representación, en tanto que dimensión coadyuvante y estructural, en el que tiene lugar el despliegue de los elementos plásticos y las técnicas compositivas que hemos examinado hasta el momento.

La inclusión de un subapartado dedicado al examen del espacio de la representación nos debe ayudar a definir cómo es el espacio que construye la fotografía que analizamos, desde sus variables más materiales hasta sus implicaciones más filosóficas.

En el campo de la fotografía, el control del parámetro técnico de la abertura del diafragma y la óptica elegida por el fotógrafo posibilitan la construcción de la dimensión espacial de la imagen.

CAMPO / FUERA DE CAMPO

Como señala Philippe Dubois[10], todo acto fotográfico implica "una toma de vista o de mirada en la imagen", es decir, un **gesto de corte**: "**Temporalmente** (...) la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando sólo un instante. **Espacialmente**, de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así, en el sentido fuerte, como una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente *cortada en vivo*" (p. 141). Por lo que respecta al espacio fotográfico, a diferencia del espacio pictórico, es un espacio que no está dado y que no se construye. El **espacio fotográfico** es un espacio a tomar, una **selección** y **sustracción** que opera en bloque. "Dicho de otra forma, más allá de toda intención o de todo efecto de composición, el fotógrafo, de entrada, siempre corta, da un tajo, hiere lo visible. Cada vista, cada toma es ineluctablemente un golpe de hacha que retiene un trozo de real y excluye, rechaza, despoja el entorno (el fuera-de-marco, el fuera-de-campo,...). Sin duda, toda la violencia (y la depredación) del acto

[10] DUBOIS, Philippe (1986): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós (1ª Edición: 1983).